

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



3. ÅRGANG FEBRUAR 1957

24

Forsidebilledet: *James Dean* i *George Stevens'* „Giant“, der omtales i *Vibeke Brodersens* Londonbrev.

Glædeligt initiativ	118
Nye billeder	119
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	120
Dandy og kunstner (<i>Astaire</i>) af <i>Jørgen Stegmann</i>	122
<i>Yutkevitch</i> i Helsingfors af <i>Bent Petersen</i>	126
Nye amerikanske film af <i>Vibeke Brodersen</i>	128
Wonder Boy (<i>Peter Noble</i> : „The Fabulous Orson Welles“) af <i>Werner Pedersen</i>	130
Ukritisk (<i>Agel</i> : „Les chemins de Fellini“ og <i>Delouche</i> : „Journal d'un bidoniste“) af <i>Marguerite Engberg</i>	131
En producer (<i>Pasternak</i> : „Easy the Hard Way“) af <i>Erik Ulrichsen</i>	131
Læserbrev	132
Filmanmeldelser:	
„Pigen fra Flandern“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	132
„Kejserpingviner“ og „Den tavse verden“ af <i>Ib Monty</i>	133
„Kaptajnen fra Köpenick“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	134
Fra Filmmuseets plakatsamling	135
Filmindex XXII (<i>Bjarne Henning-Jensen</i>)	136

Ansvarshavende redaktør:

ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K., tlf. Minerva 2686. Biblioteket er åbent hverdage 9—16 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag, onsdag og torsdag 19—21. Filmsalen: Frederiksberggade 25, tlf.: Byen 1503, ekspedition hverdage 9—17 (lørdag 9—13). „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden årgang for 6 kr. Enkelte numre fra de 2 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSSEN

Glædeligt initiativ

„Sammenslutningen af danske Filminstruktører“ har nu set dagens lys. Af mange grunde er der her tale om et særdeles prisværdigt initiativ.

For det første er det sammenslutningens hensigt „at højne kvaliteten og fremme produktionen af danske film“.

For det andet er det fortræffeligt, at filminstruktørerne har besluttet sig til at føle sig som en stand. Instruktøren er normalt den person, der har det største ansvar for den endelige films kvalitet, men alligevel har han det ikke altid lige let i filmproduktionsmaskineriet. Det kan kun styrke instruktørens position, om han ved, at han har en organisation at ty til, hvis han bliver mindre godt behandlet. *Von Stroheims* „Greed“ og i vore dage *Hustons* „The Red Badge of Courage“ blev omredigerede bag instruktørens ryg, og selv om den danske filmhistorie næppe kan opvise så pinlige eksempler, skal det nok også herhjemme være hændt, at filmscener er blevet mindre gode, fordi man ikke har ladet instruktøren få sin vilje.

For det tredje er det glædeligt, at den nye sammenslutning ikke udelukkende er beregnet for spillefilminstruktørerne men at også kortfilminstruktører kan blive medlemmer. Man har undertiden anket over, at der ikke var tilstrækkelig kontakt herhjemme mellem de forskellige grupper af filmfolk. Det forhold, at instruktørerne af spillefilm og kortfilm i fremtiden vil tage stilling til problemerne i samarbejde, er et meget væsentligt skridt på vejen til ophævelsen af den undertiden manglende kontakt mellem de forskellige typer filmskabere her i landet.

Man kan for det fjerde pege på betydningen af, at de yngre, måske hyppigt mere idealistiske instruktører udveksler synspunkter med de ældre, mere erfarne, og på betydningen af, at de mindre talentfulde kommer i nær kontakt med de mere talentfulde.

For det femte kan den nye organisation måske bidrage til, at man i noget mindre grad — når man ser sig om efter nye filminstruktører — foretrækker de teatertrænede for de filmtrænede. Teatertræning kan være udmærket for filminstruktøren, men den udelukkende teatertrænede filmand kender ofte alt for lidt til filmens særegne stilistiske muligheder.

Det Danske Filmmuseum er allerede i det små begyndt at samarbejde med den nye organisation, og vi håber, at samarbejdet må blive udvidet i fremtiden til glæde for begge parter.

NYE BILLEDER

Glenn Ford og Marlon Brando i „The Teahouse of the August Moon” efter John Patricks skuespil, der gik berhjemme i 1955 under titlen „Det lille Thebus”. I filmen medvirker i øvrigt Machiko Kyo, og Daniel Mann har iscenesat.



Bourvil og Jean Gabin i „La Traversée de Paris”, der er iscenesat af Claude Autant-Lara, kendt berhjemme bl. a. fra „Djævelen i Kroppen” og „Det unge Blod”. Filmen er baseret på en historie af Marcel Aymé om den sorte børs under krigen.

Nils Poppe (i midten) i den nye svenske film „Skorpan”, der er iscenesat af Hans Lagerkvist efter et manuskript af Gösta Gustaf-Janson. Øvrige medvirkende bl. a.: Holger Løwenadler, Gunnar Björnstrand og Georg Rydeberg.





DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Forfatteren — og dertil instruktøren — *Johannes Allen* har efter premieren på „Ung leg” ytret sig lidt vredladent, fordi man har villet se noget i hans film, som slet ikke var tilsigtet. Hans protest bør have medhold. Man har beskyldt ham for sædeligt pikanteri og til den ende peget på forskellige former for publicity, udfoldet omkring filmens produktion og efter dens udsendelse. Men filmen har såvidt vides også en producent, som vel kan være mand for at udnytte sagen med passende smartness.

Filmen selv er velgørende fri for spekulation i pornografisk skueglæde; den frembyder intet af den pirrende, boblende og chokerende uanstændighed, som filmens reklamemagere og modstandere har lokket tilskuere til at vente. At de unge går i seng med hinanden er vel lige så naturligt, som Birte — filmens „onde” pige — siger det. At deres miljø, velstandens og lediggangens, tillader dem at beskæftige sig med *det* og mindre med andet, er vel et af filmens problemer, en af grundene til, at Allen har skrevet den. Men chokerende? Skulle det være forbøffende, at de unge leger forbudte lege, og — om man så må sige — overdriver? Er der noget enestående i den gammelkendte umoral, som er et af tilværelsens fundamenter, og som naturligvis kan forrykkes, blive skævt og dramatisk?

Mere overraskende finder jeg filmens forældre, som af deres egen forkludrede tilværelse ikke behøvede at udløse en så fortvivlende idiotisk holdning til børnene. Som de fremtræder i „Ung leg”, forbliver de postulater. Det skyldes næppe, at de ikke eksisterer, men snarere at de som andre skikkelser og situationer i filmen ikke fremtræder med kunstnerisk sikkerhed. Spil, personinstruktion, billedføring, tempo og forløb — kort sagt hele den filmiske *réalisation* lider af usikkerhed. Det er ikke moralske, men kunstneriske brist, man kan bebrejde Johannes Allen. Og hvis en forsonende

røst skulle minde os om, at dette er et debutarbejde, må jeg — lidt ufint — gøre opmærksom på, hvad Allen gentagne gange har hævdet i skrift og tale: Når instruktører vil lave film, bør de alliere sig med folk, der kan skrive. Med samme ret kan man bede skribenter, der vil lave film, om at alliere sig med instruktører.

*

Der er tilløb til filmdebat i dagspressen. *Jørgen Budtz-Jørgensen* og *Erik Ulrichsen* har i „Dagens Nyheder” været i ringen. Jeg er i den heldige situation at være lidt uenig med begge. Så hvis det ikke er et privat slagsmål, melder jeg mig. Ulrichsen bebrejder dagbladskritikeren, at han ikke møder med den ideale fordring til de film, han skal anmelde. Han tager valent på dårlige film og skader derved de godes omdømme. Han har ikke integritet til at sige fra. Hertil svarer Budtz-Jørgensen, at en humoristisk behandling er mere virksom end en seriøs nedrakning, 1—0 til Budtz-J., som derefter går til angreb, hvori han viser sig svagere. Han beskylder sin modpart for så grimme ting som „sektarisk filmologi”, „kritisk storvask” og „teoretisk vridemaskine”, hvilket kun viser, at Budtz-J. ikke har villet tage filmen med den kunstneriske alvor, som sagen kræver og kritikeren selv har behov for. Om han vil meddele det læsende publikum resultaterne fra sin „teoretiske vridemaskine” bliver et pædagogisk anliggende. Men den konklusion, han agter at forelægge i et dagblads spalter, kan ikke købes let. Det koster også arbejde at vurdere en middelmådig film, selv om man måske mener, at en del af arbejdet ikke egner sig til offentliggørelse i en avis.

Budtz-J. må have et horn i siden på filmteorien. For selvfølgelig mener han også, at

det er et alvorligt arbejde at give dårlige film, hvad de fortjener. Den virkelige uenighed må gælde vurderingen, dens synsvinkler, metoder, hvad film egentlig er — alt det man selvsagt ikke kan skrive om til daglig. Hvis denne uenighed kunne bringes frem om ikke i dagspressens så i „Kosmorama“'s lys, skulle jeg med glæde erklære striden for uafgjort og dømme *omkamp*.

*

Erik Balling melder sig også i filmdebatten. Dog ikke i dyst med gladiatorer som de ovennævnte. Han inviterer hele publikum ind i manegen og afleverer knap nok en skinfægtning, før han kapitulerer. Han erklærer derefter sejherrerne sin kærlighed og tilbyder dem sin tjeneste med en sidebemærkning til de forbløffede læsere: „For we that live to please must please to live ... En sandhed, der kan komme til at ligne en dårlig undskyldning, så længe den kun ses i relation til den sociale, økonomiske og praktiske afhængighed af publikum.“ Sådan står der i Ballings kronik i „Politiken“ 13/1—57. Prøver han da så at se denne sandhed i nogen anden relation? Nej, resten af kroniken er en af de sædvanlige jerimiader over, at dansk film koster dyrt, og at den skal ses af masser af mennesker, og at det er een lang balancegang at nå resultater på de vilkår. Man forstår så udmærket, at „Politiken“ kalder sin leder to dage senere „Dansk films dilemma“, for just dette er det indtryk, Ballings kronik efterlader. Man kunne ønske, at han havde gjort mere ud af den „stræben efter at få publikum til at ønske, hvad man giver“, som omtales i forbigående. Den amerikanske manuskriptforfatter *Dudley Nichols* har engang sagt det således, frit givet: Vi ved, at film er en forretning. At den går, behøver vi ikke at tage os af. Det skal industriens maskineri nok sørge for. Vor opgave er at prøve at gøre filmene en lille smule bedre år for år, ikke at tillade, at de lidt efter lidt bliver en lille smule værre.

Vi har ikke så forfærdelig meget udbytte af Ballings standpunkt, hvis det blot udtrykker et forsvar for den produktion, han er medansvarlig for. Han skylder os ingen undskyldning, og enhver har lov til at have højere idealer end hans egne film kan nå op til. Det hænder, at folk går i stykker på *den ideale fordring*, men man kan også komme til kort af mangel på den. Enhver sin død.

*

Filmdebatten her i „Kosmorama“'s sekteriske spalter fortsætter uanfægtet, og selv Erik Bal-

ling mener, at rabiat fanatisme kan være inspirerende, idet han dog udtrykkelig undtager de hjemlige former for dette nådige skulderklap. I sidste nummer af „Kosmorama“ nævnes forskellige film som nogle af de bedste i 1956. Blandt andet ser jeg, at *Siodmaks* „Rotterne“ fremhæves stærkt, mens f. eks. *Käutners* „Himmel uden stjerner“ må nøjes med trøstende omtale. Det kan da ikke for alvor være meningen? „Rotterne“ med dens overspændte iscenesættelse, med *Göran Strindbergs* såkaldt ekspressionistiske billedarbejde, der er lige så virtuost som malplaceret, som forvirrer de lige glade og vækker modvilje hos de kyndige? „Himmel uden stjerner“ er med al sin sentimentalitet langt mere helstøbt.

*

Jeg er ikke sikker på, at jeg vil være med til den biografisk-geografiske personal-filmhistorie så langt som *Ulrichsen* driver den i sin artikel om *John Huston*. Den kan anvendes, når man ikke slipper det faste greb om den pågældende instruktørs kunstneriske teknik, men brugt med stiv sind fører den til de mærkeligste generaliseringer. Eksemplet giver *Ulrichsen*, når han lovpriser Hollywoods disciplin og „kunsten ind ad bagdøren“-princippet. Ved en anden lejlighed, og uden for denne rubrik, vil jeg gerne specificere mine indvendinger. Jeg skal love ikke at gøre det så langt som *Aranda* i sin udmærkede, men virkeligt lange artikel om *Buñuel*.

*

Det var en oplysende artikel, der forøgede min utilstrækkelige viden om den skrækelige spanier. Jeg ville have været gladere, hvis *Aranda* ikke så energisk havde sat *Buñuel* i modsætning til folk i flæng blandt filmens største og udnævnt *Eisenstein* og *Pudovkin* til æsteter, mens *Buñuel* kommer i kompagni med *Dovsjenko*, fordi de fortæller os om livets fundamentale vilkår. Som om de to andre ikke gjorde det!

Jeg er en stor beundrer af *Buñuel*, men jeg vil alligevel forbeholde mig ikke at beundre hans virtuose, hans enkle og hans ubehjælpssomme film lige højt. Jeg kan godt se, at man derigennem kvalificerer sig til at kaldes en virkelig *Buñuel*-beundrer. Men jeg tror på, at når man oplever kunstnerisk, så ser man selv i livets primitiveste bund et æstetisk mønster. Dets levendegørelse er betinget af kunst. Det findes ikke i det kunstløse.

I øjeblikket indspiller han „Silk Stockings“, en musical efter „Ninotchka“. Flere gange har han truet med at trække sig tilbage; hver gang erfarede man kort efter, at nu dansede han igen. I 1949 kunne han have lagt sig til hvile på sine laurbær, da han fik en Academypris for „*raising standards of all musicals*“, men nej. Han er 56 (57?), men han bliver ved. Han har flere gange formået at forny sig, han er stadig i kontakt med sang- og dansefilmens udvikling. I „*Yolanda and the Thief*“ (1945) knyttedes han til den nye eksperimenterende musical-form, der på flere punkter brød med traditioner, han selv havde skabt. Og året efter dansede han sammen med *Gene Kelly* i „*Ziegfeld Follies*“.

Mødet mellem *Fred Astaire* og *Kelly* er mødet mellem to af musical'ens vigtigste stil-

tionale bidrag til den moderne dans. Men stepdansen er oprindelig kun et rent rytmisk fænomen, som måtte nøjes med en udvikling, der udelukkende lå på det akrobatiske og virtuose plan — indtil *Astaire* kom til. Det er uimodsigeligt, at *Astaire* har fornyet og i realiteten helt omformet den traditionelle stepdans, og hans arbejde hermed tog allerede sin begyndelse, da han som dreng kom til New York og hos *Ned Wayburn*, en danselærer med et klart syn på sagerne, blev sat til at dyrke stepdans og intet andet. I tyverne blev *Broadway Astaires* prøveterær, fra show til show voksede hans stil, fik format og karakter og gjorde ham selv til et begreb. „*Den eleganteste danser i verden*“ — det er fra 1930 *Astaire*, og i det stykke har selv *Kelly* måttet opgive at konkurrere med ham.

DANDY OG KUNSTNER *Af Jørgen Stegelmann*

typer. Groft sagt dyrker *Astaire* en forfinet, lidt dekadent stil, medens *Kelly* repræsenterer det sundt amerikanske, impulsivt og ligetil. I den pågældende scene i „*Ziegfeld Follies*“ er forskellen åbenbar: medens *Kelly* danser med hele sin teknik i fuld udfoldelse, tager *Astaire* det ligesom mere roligt. Han danser ikke „ud“ i hver bevægelse, han nøjes med at antyde — hvor den anden giver sig helt ud i en næsten demonstrativ præsentation af evnerne, holder han sig lidt beskedent i baggrunden. Måske er der hos *Astaire* i denne dans en god portion resignation over for *Kellys* spontane livsglæde.

Dette sidste er rimeligt nok. *Gene Kelly* blev den første filmdanser, der for alvor kunne sættes op mod *Astaire*, og netop i midten af fyrreerne bestod det almindelige indtryk, at *Kelly* var i flyvende fart på vej mod tinderne, medens *Astaire* kort fortalt havde set sine bedste dage. „*Ziegfeld Follies*“ stabiliserede ikke desto mindre *Astaires* position, og få år senere præsterede han sit bedste — i *Minnelis* „*Let på tå*“. I dag er han stadigvæk blandt de kunstnere, der giver den amerikanske musical et personligt ansigt — han er på sin vis dens første og fornemste inspirator.

Astaires speciale er stepdans, Amerikas na-

Men — „den eleganteste danser i verden“ er en fattig karakteristik af kunstneren *Astaire*. I *Broadway*-tiden forvekslede man hans form med parisisk elegance og *chic*; i anmeldelser blev han og søsteren *Adele* (hans partnerske i mange år, men aldrig på film) uden videre udnævnt til indfødte parisere. Det var tidens kommentar til *Astaire*, men den dækker ikke. *Astaire* er jo ikke blot elegant. Det er naturligvis rigtigt, at *Astaire* synes at vise det bedste i kjole og hvidt, ulasteligt klædt; han er den ubekymrede levemand, dandy'en *par excellence*, og hans rollefag har relativt sjældent ikklædt ham andet end denne elegancens uniform. Men „elegant“ beskriver ikke hans særpræg, det sætter ham kun i bås med alverdens banale gigolo'er.

Fred Astaire kom til Hollywood i 1933 på et tidspunkt, da den amerikanske musical var identisk med de store showfilm, i hvilke blandt andre *Busby Berkeley* skabte en bizar filmisk koreografi med sine hærskarer af dansende. Dette *Berkeley'ske* dominerede i det store og hele den ene væsentlige del af tredivernes musicals; op mod denne form satte *Astaire* sin specielle stil, og større modsætninger kunne ikke bestå. Mod de enorme orgier i kæmpeoptrin satte *Astaire* den solistiske dans, gav ofte afkald på at bygge dansen op om andet



Rogers-Astaire i trediverne: „Skal vi danse?”

end sin partner og sig selv og skabte dermed *den intime musical*.

Skal man nærmere ind på at beskrive Astaires stil og dermed altså karakterisere hans stepdans, kommer man ikke uden om den klassiske ballets trin. Hemmeligheden bag Astaires *stil* er simpelthen den, at han forfiner den traditionelle akrobatiske stepdans ved at tilføje den elementer fra klassisk dans. Og dermed når han til at forme sin stepdans således, at han gennem den formår at knytte til handlingens dramatiske højdepunkter. Dette er hemmeligheden ved hans *kunst*. Astaire har bragt stepdansen bort fra virtuoserierne ind på et område, hvor det kunstige hører op, og hvor kunsten begynder.

Eksempler herpå er legio. Klassisk er hans dans i „Top Hat” fra 1935: den elskede, der bor i værelset nedenunder, danser han i søvn med lange glidende trin gennem sand, han har strøet på gulvet. Senere giver han denne følelsestolkende stepdans større muligheder ved at forbinde den med det kameratekniske; i „Vågn op, Amanda” kører kameraet foran det dansende par og øger stadig afstanden fra det — rummet åbner sig da om dem, deres forelskelse erobrer verden og ligesom sprænger alle grænser. Og i 1942 nåede Astaire en foreløbig klimaks. I den ret upåagtede „Op i det blå” danser han på en bardisk, han er ulykkeligt forelsket, og i sorg herover forcerer han trinene ud i et lidenskabeligt *crescendo*,

medens han med fødderne og stokken knuser alle glas og spejle.

Men ellers plejer man ikke at forbinde det *filmtekniske* med Astaires dans. Almindeligvis bedømmes Berkeley som en langt mere filmisk koreograf end Astaire, der helst rubriceres som selskabsdansens forfinede udøver. Bedømmelsen er misvisende; Astaires dans er utænkelig uden for film. Han benytter jo netop det indrammende filmbillede som en medarbejder i sin dans, han lader kameravinkler forlænge sine spring, der derved får ekstra kraft, og han har desuden selv sagt, at filmen i hans øjne giver danseren større muligheder end den bundne scene. Astaire benytter vel kun sjældent kameraeffekter som trickfotografering og lignende i sine danse, selv om dansen med dobbeltgængerne i „Top Hat” og dansen i spejlkabinettet i „En jomfru i fare” har dette teknologiske tilsnit. Men evident er det i hvert fald, at Astaires filmdans er bevidst koreograferet i forhold til et levende kamera.

Den er desuden i besiddelse af den filmiske poesi, der placerer den uden for det blot og bar elegante. I sine bedste danse formidler Astaire en bevægelsens poesi, hvis enkelte tekniske bestanddele nok er stepdans og trin fra den klassiske ballet, men hvis kunstneriske kvalitet først og fremmest ligger deri, at et menneskeligt stof finder en dækkende tolkning i dansen. Astaire har aldrig været danseren alene; han udviklede jævnsides dansen et talent for sit — begrænsede — rollefag, og talentet voksede med årene så vidt, at han i dag kan tillade sig at forlade sig mere og mere på det alene. I „Let på tå” er han *også* overbevisende som skuespiller. Typen har han aldrig varieret; de store lidenskaber kaster han sig ikke ud i, men hans spil er som hans dans elegant uden banaliteter, behersket og intelligent, fint dækkende, navnlig når det gælder det glade, men ikke løsslupne, det vemodige, men ikke sorgbetyngede. Måske er det en fornemmelse for sit eget temperaments



Astaire i „Let på Tå”.
Scenen i automatballen.



„Ziegfeld Follies“. Forrest Lucille Bremer og Fred Astaire i „This Heart of Mine“-nummeret.

begrænsninger, der gør, at han sjældent tolker følelsesmæssige eksplosioner. Han *beherker* i dobbelt forstand sit talent.

Set fra denne synsvinkel får scenen i „Ziegfeld Follies“ da sit menneskelige perspektiv. Her danser ikke den elegante Astaire på kunstnerisk retur, her danser Astaire tværtimod stadig i kontakt med det bedste i sin kunst, og denne gang med al vægt på et menneskeligt indhold af personlig, næsten selvbiografisk karakter. Dansen tolker hans egen fornemmelse over for noget nyt, der måske forekom ham at være hans egen stil fremmed. Det overstadigt jublende, som Kelly kan præge sin dans med, denne nye animalske koreografi i dens hemningsløse udfoldelse må Astaire have følt sig fremmed over for.

Men den amerikanske musical havde endnu

i 1946 en stor del af sin guldalder tilbage. Så rig var denne periode, at den fik plads ikke blot til de nye toner, men også til de gamle fra trediverne. Berkeleys og Astaires filmdans ikke blot overlever, men danner væsentlige bestanddele i musical'ens renæssance. Årene gav Fred Astaire hans hidtil største film, „Let på tå“. Her bærer han ikke en film alene, her placeres hans dans og spil i en helhed, der belyser begge dele på helt ny og overraskende vis. Og hans selvbiografiske dans „By myself“, slentrende og ubesværet i koreografien, og med en tekst, der ramte den Astaireske tone, blev en understregning af, i hvor stor en gæld den amerikanske musical står til denne filmens største danser. Den kan for en stor del takke ham for, at den også har fundet rum for det personlige og det poetiske.



I. Skobtseva og Yutkevitch under pressekonferencen i Helsingfors.

Mens Ungarn-krisen var på sit højeste i begyndelsen af november, var der i Helsingfors premiere på *Sergei Yutkevitchs* filmatisering af Shakespeares „Othello“. For at markere hvor stor vægt man lagde på netop den finske førstepræsentation, kom ikke blot Yutkevitch selv, men også filmens Desdemona: I. Skobtseva flyvende fra Moskva for at være til stede ved aftenens første forestilling.

Det blev mindre festligt end beregnet. Ganske vist tog Helsingfors mere nøgternt på de tragiske begivenheder i Ungarn end de fleste andre af Vesteuropas hovedstæder, for finnerne har kendt det russiske tryk så længe og så effektivt, at praktisk taget intet kan ændre deres holdning over for deres store nabo. Denne holdning kan spores i russernes lukning af de fleste af de biografer, de har haft i Helsingfors til speciel forevisning af russiske film — der var simpelthen ikke noget publikum til dem. Nu er der kun een tilbage: Capitol på Mannerheimvägen, hovedgaden i Helsingfors, og det var her, at premieren på „Othello“ fandt sted. Der var end ikke udsolgt til festforestillingen kl. 18,45. Nogen imponerende biograf er den ikke. Efter dansk mønster er det nærmest en ældre periferi-biograf med ret hårde sæder og affarvede vægge. Der var gjort et forsøg på at live op med sovjetflag på den ene side af scenen og hvidblå finske flag på den anden side, men selve salens mangel på festlighed trådte blot endnu tydeligere frem.

Forinden tæppet gik for „Othello“ holdt

YUTKEVITCH

i Helsingfors

AF BENT PETERSEN

Yutkevitch en længere tale om sine kunstneriske principper. Det meste havde han sagt forinden ved et pressemøde. Først og fremmest, at hans version af Shakespeares drama ikke var tænkt som et skinsygedrama, men som en tragedie om svigtet venskab. Derfor havde han forsøgt at fremstille Jago sådan, at man virkelig forstår, hvorfor Othello tror på ham, noget som efter Yutkevitchs mening sjældent sker på scenen. Den største sejr vandt han i London, hvor den engelske kritik skrev: „Orson Welles' „Othello“ behøver en forklarende tekst, Yutkevitchs forstår man uden at forstå et ord.“ Men Yutkevitch havde været ængstelig for at gå i gang med opgaven, da han hørte, at Welles ville optage sin film i Venedig og på Cypern, mens han måtte nøjes med Krim. Først var han faktisk ved at opgive hele foretagendet, men da han så Welles' film, konstaterede han, at den gav udtryk for en helt anden opfattelse. Welles begynder med og går ud fra døden i sin version, men „jeg tager livet som udgangspunkt“. At se sine egne film, tilføjede Yutkevitch, er at blive overbevist om, at de er mislykkede, „jeg viste min „Othello“ for Picasso og fik netop den fornemmelse. Det er en sund reaktion, for en kunstner må ikke være tilfreds med sine værker,“ sluttede han.

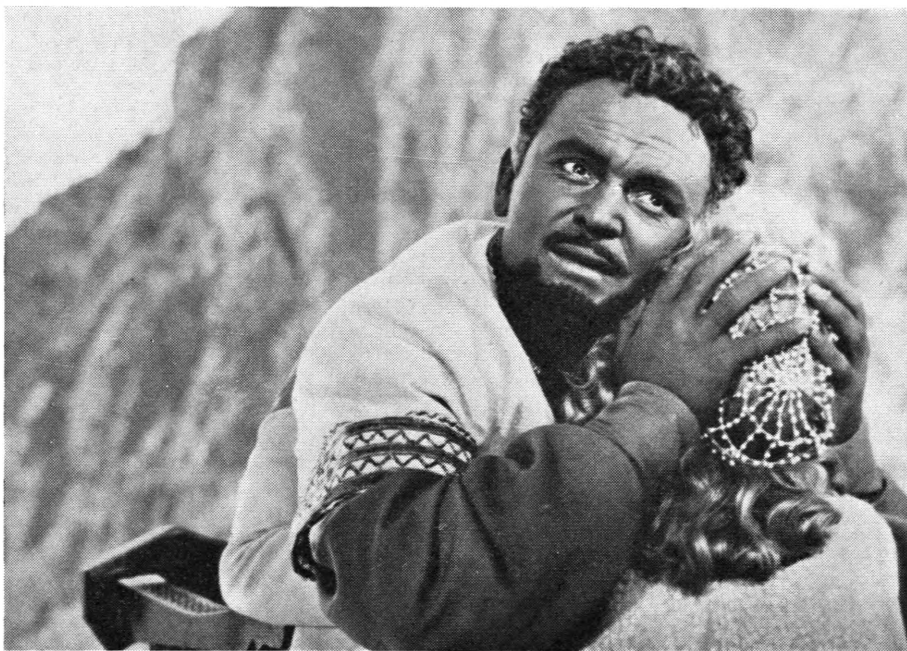
Så gik tæppet for „Othello“. Det er rigtigt, at Yutkevitchs version ikke behøver forklarende tekst. Den er bygget op på elementære menneskelige følelser: kærlighed, venskab, mistænksomhed, sorg, og i hele sit forløb er den mere en psykologisk tragedie end et drama om hævnbegær eller svigtet venskab. Altså det stik modsatte af, hvad Yutkevitch har lagt i den. Man må gå ud fra, at han virkelig mener, det er venskabet med Jago, der er hovedsagen, men det er ihvertfald ikke den virkning, filmen får på tilskueren. Sandt at sige er Jago en temmelig ligegyldig figur i Yutkevitchs film. Man har det indtryk, at det er en tilfældighed, som har fået Othello til at blive fortrolig med netop denne person, som han behandler venskabeligt, men nedladende.

Othello er ikke en sygeligt mistænsksom mand hos Yutkevitch, men et dybtfølelsesfuldt menneske, hvis dømmekraft langsomt undergraves. Filmen udvikler sig til en intim historie om en kærlighed, der knuses i misforståelser, forårsaget af de store forskelle i de mandlige og kvindelige reaktioner. Det ligger også i Shakespeares drama. Derfor er Jago helt ude af vor bevidsthed i scenen, hvor misforståelserne kulminerer med Othellos drab på Desdemona i hendes soveværelse. Opgøret med Jago er hurtig oprydning, interesseløst. Sorg er derimod en af de stærkeste følelser i Yutkevitchs film, og den fylder sidste del af den, udtrykt med vældig kraft af S. Bondarchuk foran den døde Desdemona. Othello undskyldes ikke med Jagos forræderi. Hvad betyder den grønskoling mod den tragedie, som er vokset op mellem denne mand og denne kvinde, der er løbet fejl af hinanden og må mødes i døden.

Der er ingen tvivl om, at Yutkevitch med „Othello” har nærmet sig vesteuropæisk film. Øjensynlig har han i lighed med Eisenstein, der døde i 1949, haft livlig kontakt med filmkolleger og andre kunstnere i Vest. Som bekendt blev anden del af Eisensteins „Ivan den Grusomme” forbudt — da det blev afsløret, at Eisensteins skildring af den store russiske czar ikke var en hyldest til den almægtige Stalin, men at der bag propaganda-facaden gemte sig

et højest personligt problem. Med andre ord, at Eisenstein havde digtet sit eget dilemma ind i Ivan den Grusomme: hvordan skal man overleve med sin menneskelige og kunstneriske samvittighed i en verden af uretfærdighed og forfølgelse? Eisenstein døde kort tid efter fuldførelsen af anden del og forbudet mod den. Nu er det nok temmelig letfærdigt at drage en direkte sammenligning mellem Eisenstein og Yutkevitch, men så kan man nøjes med en antydning. Yutkevitch forener også det pompøse med det minutiøse i menneskeskildringen, også han fylder sine billeder med spejlinger, som går udenom alle programerklæringer. Yutkevitch sagde, at hans „Othello” handlede om svigtet venskab, men det var faktisk ikke til at få øje på.

De russiske filmkunstnere kommer til at bære deres del af den modvilje, som nu strømmer imod Sovjet. De kommer til at føle, at kontakten med Vesteuropa endnu engang er blevet afbrudt af Kreml. Eisenstein døde af det i sin tid, men det var i forholdsvis stilhed. Idag har en stor del af de russiske kunstnere snuset til Vest, nu sidder de igen i isolationen, denne gang tvunget tilbage af en enig verdensopinion. Man tør formode, at en så fremtrædende og højt begavet filmand som Yutkevitch vil få en del at tænke på efter sit besøg i Helsingfors og tid nok til det.



S. Bondarchuk som
Othello.

Brev fra London:

NYE AMERIKANSKE FILM

Af Vibeke Brodersen

Romanfilmatiseringerne flourer. Og størst for-
kærlighed synes der at herske for de romaner,
der rummer det største persongalleri og —
eller — giver anledning til et så imponerende
sceneri som muligt. „Krig og Fred“ og „Moby
Dick“ kort før jul, i øjeblikket „Giant“ og
om kort tid „Jorden rundt i 80 dage“.

I George Stevens' „Giant“ begås den sam-
me fejl, som skæmmede King Viders „War
and Peace.“ For at få så meget som muligt af
den ydre handling med, strejfs personer og
episoder, som i bogen havde deres værdi i
helheden, men som ingen værdi får i filmen.
På bekostning heraf bliver også skildringen af
hovedpersonerne og deres indre liv overfladisk
— og interessen kan ikke holdes fangen i de
godt tre timer, både „War and Peace“ og
„Giant“ varer.

Edna Ferbers bredt fortalte slægtsroman
handler først og fremmest om Texas, landet,
hvor alt er større, rigere og bedre end noget
andet sted — deraf titlen. Den rige og
mægtige kvægopdrætter Benedict (Rock Hud-
son) gifter sig med en pige fra et overklasse-
milieu østpå. Deres ankomst fra de svale,
frodige omgivelser til de brændende, bladløse
sletter, hvor Benedicts hus ligger som en
pyramide i ørkenen, giver straks et overvæl-
dende indtryk af tilværelsen der. I bogen er
hustruen Leslie's utrættelige kamp for at for-
bedre blandt andet de fattiges forhold et af
hovedtemaerne, men denne side af hendes æg-
teskab med Benedict berøres kun ved et en-
kelt besøg hos et sygt barn og en opfordring
til manden om at sørge for lægehjælp. Nogen
nærmere fordybelse i forholdene i Texas kom-
mer det heller ikke til. Filmen holder sig til
Benedict-familiens børnefødsler, små ægteska-
belige skærmysdler og senere til de opvoksende
børn og problemerne mellem dem og for-
ældrene.

Mere fængslende er den sekundære handling
om Jett Rink, en kejtet, ambitiøs dreng uden
lærdom, der er ansat hos Benedict, i begyn-
delsen rumsterer omkring i en gammel Rolls



Eli Wallach (øverst til venstre), Karl Malden og
Carroll Baker i „Baby Doll“.

Royce og er hemmeligt forelsket i Leslie. Man
følger hans begyndende karriere, da han ved
hjælp af en lille arv får sit eget stykke jord,
og hans forvandling til mangemillionær, da han
finder olie i sin jord. Det er James Deans
tredie og sidste rolle, og en opgave, der stiller
helt urimelige krav til en så ung skuespiller.
Han skal undergå forandringen fra halvvoksen
lømmel til midaldrende self-made oliemagnat
og må spille fallit. I filmens første del får
man imidlertid atter en demonstration af hans
specielle og utvivlsomme talent. Først og frem-
mest i en af filmens mest indtægende scener,

hvor han byder Leslie på the i sit lille selvbyggede hus og i et kort øjeblik formår at give et fuldstændigt indtryk af drengens karakter, komplekser, drømme og følelser. Men som grånende, desillusioneret drukkenbolt, der har alverden for sine fødder, når Dean kun til afmægtig amatørkomedie.

George Stevens' iscenesættelse har meget smukke enkeltheder, men det kniber med personetegningen. Rock Hudson har ikke mange strenge at spille på og har svært ved at overbevise som bedstefader. Og *Elizabeth Taylor* har trods ynde og varme ikke den tilstrækkelige autoritet som kvinden, der formår at gøre den hårde Benedict til et menneske, der blandt andet lærer at forstå, at hans søn ønsker at leve et andet liv end hans eget, i hvilket kvæg og penge var alt.

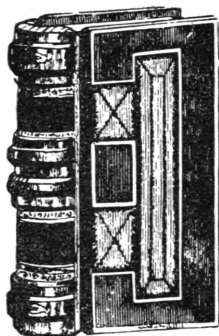
Den mest omtalte film i London er i øjeblikket *Tennessee Williams'* og *Elia Kazans* „Baby Doll“, den film, der blev bandlyst af den amerikanske kardinal *Spellman*. De, der strømmer til på grund af dette og de tillokkende annoncer, bliver sikkert skuffede. For skønt filmens emne er sex — forholdet eller rettere det manglende forhold mellem en barnekone og hendes midaldrende mand — er der ikke spekulering i seksuelle udfoldelser. Der kunne nævnes adskillige langt „stærkere“ film fra det londonske biografrepertoire i øjeblikket. Hvad der snarere er spekulering i, er en raffineret effektfuld teknik, der formår at fange tilskueren ind i et spind, så man rives med og betages, delvis mod sin vilje. Noget der karakteriserer flere af Kazans film, man blændes af det virtuose ydre apparat, af den slående indlevelse i en atmosfære, men står ofte tilbage med en fornemmelse af at være blevet kunstnerisk snydt.

„Baby Doll“ er det fjerde skuespil af Tennessee Williams, der er blevet filmatiseret. De andre er „Glasmenageriet“ (*Irving Rapper*), „Omstigning til Paradis“ (Kazan), og „The Rose Tattoo“ (*Daniel Mann*). Stedet er sydstatene, miljøet det forfaldne og forrådnende borgerskab. Og Kazan har tilfulde udnyttet stedets fugtige, beklemt atmosfære i sin behandling af dette trekantsdrama om menneskers forlis. Baby Doll er en infantil og drømmerisk pige, der lever ganske ude af kontakt med verden omkring sig. Hun er ved sin fars død blevet gift med en langt ældre mand, en mislykket bomuldsfabrikant, men væmmes ved tanken om at leve sammen med ham. Så hun fortsætter sin tilværelse i sit barneværelse, som er blevet flyttet ind i bomulds møllerens store uhyggelige hus, der med hans dalende indtægter efterhånden bliver ribbet for indbo.

Når hun fylder 20, har hun lovet at opfylde sine ægteskabelige forpligtelser. Et par dage før den af manden så længe ventede dag sætter han ild på en konkurrents bomulds mølle. Den sicilianske ejer af møllen — en outsider i dette milieu — får mistanke til Archie Lee og opsøger Baby Doll. Hans formål er at få en skriftlig tilståelse fra hende om, at manden er skyldig i brandstiftelsen. Og det lykkes for ham gennem en snedig og fantasifuld forførelsesleg. Med det resultat, at den både seksuelt og åndeligt slumrende pige vågner op til tænkende og følende kvinde og Archie Lee i sit forlis som mand går amok, indtil politiet henter ham.

Kazans nye fund fra „The Actors' Studio“, *Carroll Baker* — prototypen på den amerikanske teenager — præsterer et forbøffende virtuost spil som det stupide dukkebarn. Fni-sende, barnligt trodsig, klunnet flirtende dasker hun omkring i de tomme værelser iført underkjole, som det passer sig for en Tennessee Williams-heltinde. Carroll Baker kan iøvrigt også ses som Benedicts datter i „Giant“, hvor hun under George Stevens' instruktion ikke gør sig bemærket. *Karl Malden*, der også medvirkede i „Omstigning til Paradis“ og „I Storbyens Havn“, overspiller som ægte manden.

En af de mere forfriskende oplevelser blandt den sidste tids amerikanske film er *William Wylers* „Friendly Persuasion“. Filmen er bygget over en roman af *Jessamyn West* og er en komedie om en kvækerfamilie i nordstaterne under borgerkrigen. Med følsomhed og stilfærdigt lune fortælles om livet blandt kvækerne, om faderens og børnenes uimodstælige dragen mod de ting, der fordømmes af deres puritanske religion — militæret, musikinstrumenter, dans og forlystelser. Om moderens standhaftighed og om de problemer, der opstår, da fjenden nærmer sig, og deres liv og ejendom trues. Det er en folkekomedie fra et ægte amerikansk milieu i en stil, der tit minder om *Fords*, omend Wyler enkelte steder falder for de lidt for letkøbte effekter. Til gengæld er der et par uforglemmelige passager, der atter beviser Wylers finfølelse som personinstruktør: Datterens forelskelse, skildret med pigelig poesi af en bemærkelsesværdig ny skuespillerinde, *Phyllis Love* — og sønnens første møde med krigen; hans samvittighed byder ham at trode religionen og dræbe et medmenneske. Den unge *Anthony Perkins*, som åbenbart er ved at opnå en helt James Dean'sk popularitet i Amerika, gav gribende udtryk for drengens lidelser. *Gary Cooper* og *Dorothy McGuire* fyldte rollerne fortrinligt som den i troen svage far og den urokkelige mor.



Wonder Boy

Peter Noble: *"The Fabulous Orson Welles"*. Hutchinson, London 1956.

Orson Welles skulle engang holde foredrag i en lille amerikansk by for et på grund af dårligt vejr lig meget fåtalligt publikum. Han introducerede sig selv således: „Mine damer og herrer. Jeg vil begynde med at fortælle Dem lidt om mig selv. Jeg er teaterdirektør på Broadway. Jeg sætter også iscene. Jeg er „rigtig“ teaterskuespiller. Jeg skriver og iscenesætter film, og jeg er samtidig filmskuespiller. Jeg skriver for og instruerer og optræder i radioen. Jeg spiller violin og klaver. Jeg maler og tegner også og udgiver bøger. Jeg skriver romaner og er endvidere tryllekunstner. Er det ikke besynderligt, at jeg er så mange — og De er så få.“ Anekdoten er optakten til Peter Nobles nys udsendte Welles-biografi „The Fabulous Orson Welles“. Bogen handler altså om et geni. Siger Noble. Men har han ret? Er Welles et veritabelt geni? Og hvis ja, hvori består hans geni? Er han en stor skuespiller? Skriver han teaterhistorie som iscenesætter? Hører han til de skelsættende få som filminstruktør? Er „Citizen Kane“ den genistreg den har ry for at være?

Nobles omfangs- og billedrige bog giver ikke mange positive bidrag til besvarelsen af disse og andre lignende spørgsmål, der trænger sig på. „The Fabulous Orson Welles“ er i udpræget grad en vennebog — lige utilstrækkelig som levnedsskildring og kunstnermonografi. Med udstrakt anvendelse af anekdoter som den ovenfor meddelte indskrænker den sig til at hurtigtegne et billede af Welles' ydre karriere som teater-, film- og showmand. Den siger intet om hans udvikling som kunstner, vover sig aldrig ind på en karakteristik og vurdering af hans særligt indsats i teatret og filmen, og giver — når bortses fra et godt og fyldigt kapitel om Orsons barndom i Chicago — meget lidt til forståelsen af den menneskelige baggrund for de Welles'ske udfoldelser. Bogen karakteriseres bedst som en smart klip-pet newsreel over de første fyre år af et mere end usædvanligt og eventyrligt kunstner- og nomadeliv i Amerika og Europa. I det hastige billedflimmer bliver der kun tid til en belysning i korte og utilfredsstillende glimt af så fristende sager som Wel-

les' forbindelse med „The Federal Theatre“, Roosevelt-Amerikas forsøg på som et led i New Deal-politikken at skabe et amerikansk nationalteater, hans påfølgende samarbejde med John Houseman — ligeledes med i „The Federal Theatre“, senere Hollywood-producer bl. a. af „Julius Cæsar“ — om „The Mercury Theatre“, det epokegørende forsøg i slutningen af trediverne på at skabe et repertoireteater på Broadway efter europæisk mønster, eller hans Hollywoodindsats i fyrrerne — før de fyldte tredive — med film som „Citizen Kane“ og „The Magnificent Ambersons“, for blot at nævne et par af de forhold, som man meget gerne havde hørt mere og vægtigere om.

Men Peter Nobles bog er alligevel oplysende på en anden led. Midt i sin overfladiskhed viser den nemlig, hvor meget for lidt vi, der er henvist til at leve og dø helt uden for de Welles'ske stormcentre i Sydeuropa og Amerika, egentlig kender til denne utrættelige vindmager. Vi har været ude for ham som forfatter, instruktør og skuespiller på film, og nogle af os er vel blevet fortryllet, mens andre har følt sig bedragne af ham i disse egenskaber. Men som ovenfor antydnet med mandens egne ord er han langtfra udtømt med dem. Vi har jo nemlig ikke oplevet ham som trærigt Shakespeare-læsende vidunderbarn i Chicagos intellektuelle cirkler, ikke som syttenårigt fremstormende scenegeni på Dublins navnkundige „Gate Theatre“, ikke som ophavsmanden til et par i dobbelt forstand klassiske amerikanske teatersensationer som „Macbeth“ udsat for et negerensemble og „Julius Cæsar“ spillet i jakketøj med Welles selv i Brutus' rolle, ikke som radiomanden der skræmte Amerika fra vid og sans med sin Mars-fantasi efter H. G. Wells' „Klodernes Kamp“, ikke som kong Lear med en kamufleret rullestol til trone (på grund af en brækket fod), ikke som balletdiger i London, ikke som romanforfatter, ikke som selskabslove, ikke som storgigarriger, ikke som mad- og vinkender og ikke som kvindebedærer med meget mere. Men alle disse og mange andre fremtoninger er også Welles, og de må naturligvis tages med, hvis man vil være retfærdig i vurderingen af ham. Så meget mere som netop det evigt skiftende, mangfoldigheden i ham lader os ane, hvor man skal søge hans egentlige storhed: ikke i skuespilleren eller instruktøren eller forfatteren eller nogen anden Orson Welles, men i den måde dette begavede menneske lever sig ud på i ægte og falske egenskaber og store og små præstationer. Med andre ord: hans storhed er at finde i *myten Orson Welles*, som den foreliggende biografi selv er et led i. Den er tusind-kunstnerens egentlige hovedværk, og som sådant vil det formentlig overleve alle hans mere håndgribelige bedrifter med mange årtier.

Med tanke på den store og hellige kunsts mere bestandige værdier vil den strenge og seriøse kritiker nok være tilbøjelig til at rynke på næsen ad denne indsats, som Welles stadig bygger videre på. Men det er vel et spørgsmål, om kritikeren har ret og grund dertil, så sandt som kunstværket sikkert er skabt i ærlighed og trofasthed mod det, der er denne særprægede eners egentlige geni: evnen til en hemningsløs og på sin vis kompromisløs udfoldelse af en overdådig personlighed uden midtpunkt.

Werner Pedersen.

Ukritisk

Geneviève Agel: „Les chemins de Fellini“ og Dominique Delouche: „Journal d'un bidoniste“. Collection 7e Art. Editions du Cerf, Paris 1956.

Efter at *Federico Fellini* kun i fem år har arbejdet som filminstruktør og i den tid blot har instrueret fire film alene er der allerede udkommet en monografi over ham. Man synes jo nok, at den kunne have ventet et par år endnu.

I bogens første afsnit gennemgår *Geneviève Agel* Fellinis fire film: „Lo Sceicco Bianco“ (Den hvide Sheikh), „I Vitelloni“ (Dagdriverne), „La Strada“ og „Il Bidone“ („Krapyl“).

Nogen egentlig kritisk vurdering af filmene findes ikke, dertil er bedømmelsen altfor ensidigt rosende. Derimod viser forfatterinden ganske interessant, at Fellini ikke blot er påvirket af de neorealistske kunstteorier, men også i høj grad er influeret af den tidlige italienske film, den film, der var præget af *d'Annunzio*, og som efterhånden udartede til de melodramatiske divafilms.

Bogens andet afsnit „Journal d'un bidoniste“ gør man klogest i at negligere. Det er holdt i dagbogsform, og forfatterinden, der har besøgt Fellini under optagelserne af „Krapyl“, nedskriver fuldstændig ukritisk alt, hvad hun ser og hører. Det har vel været hensigten, at man på den måde skulle få et indtryk af Fellinis kunstnerpersonlighed. Men man har ikke megen tillid til forfatterindens dommekraft.

Marguerite Engberg.

En producer

Joe Pasternak (og David Chandler): „Easy the Hard Way“. W. H. Allen, London 1956.

Joe Pasternak, der her fortæller om sin karriere, er ikke Hollywoods bedste producer, end ikke Hollywoods bedste musical-producer (*Arthur Freed!*), men det er muligt at pille en række underholdende arbejder ud af listen over hans produktion: „Vestens Dronning“, „Grevinden af New Orleans“, „Orlov i Hollywood“, „Sommerløjer“ og (bedst af dem alle) den af *Stanley Donen* iscenesatte „Seven Brides for Seven Brothers“. Og det er underholdende at læse hans selvbiografi, der ganske vist er „ghosted“ („fortalt til *David Chandler*“) efter den moderne uskik, men som dog er personlig og ikke uden charme.

Men *Pasternak* er også den professionelle charme-trold, og han forsvarede ganske fornuftigt eskapismen. Sangen og dansen og den lykkelige slutning er hans felter. Det er der ikke noget ondt i, når han f. eks. kan producere *Gene Kellys* dans med den lille pige i „Orlov i Hollywood“.

Pasternak beretter om sine jødiske forældre i den ungarske landsby, om udvandringen til USA, om sit arbejde som 3. instruktørassistent for *Paramount*, om sin senere karriere hos *Universal* (bl. a. *Deanna Durbin*-filmene) og om de seneste år hos *MGM*.

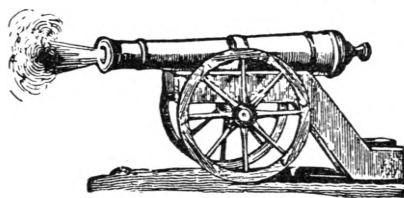
Mest charmerende er stoffet om *Marlene Dietrich*. *Pasternak* engagerede hende til „Vestens Dronning“ på et tidspunkt, da hun ikke var særlig efterspurgt — hun sagde til ham: „Haven't you heard, Joe? —

I'm box-office poison.“ Under en middag siger hun til ham: „*What do you want? Ask anything and it's yours if I can possibly do it.*“ *Pasternak* svarer, hvad vi alle må håbe vi havde været kvikke nok til at svare: „*You can give me twenty-four hours of your life to do with as I please.*“ Derved blev det foreløbig. Nogle år senere mødte *Pasternak* *Marlene* igen, og det første hun sagde var: „*When are you going to collect your bet, Joe? — I'm not getting any younger, you know.*“

Man får naturligvis ikke den fulde sandhed om det interne Hollywood i en let bog som denne, og om producerens indsats får man ikke noget nyt at vide. *Pasternak* anbefaler instruktøren *Richard Brooks'* roman „The Producer“, så den må vel i det mindste være nær ved sandheden.

En forbløffende fejl: *Pasternak* hævder, at „Grevinden af New Orleans“ er *Clairs* eneste amerikanske film. Et problem for filmhistorikere: Produceren siger, at han som dreng (han er født 1901) i Ungarn var til „a kind of road-show of a Danish picture, a „talking“ picture, believe it or not“.

Erik Ulrichsen.



Som tidligere nævnt deles *Theodor Christensens* meninger i „Det søgende Øje“ ikke nødvendigvis af redaktionen, og i dette nummer modbeviser han en af vore angriberes påstand om, at alle „Kosmorama“s medarbejdere ser på tingene med „præcis de samme filmologiske briller“.

Theodor Christensen siger, at jeg i *Huston*-artiklen i nr. 23 „lovpriser Hollywoods disciplin og „kunsten ind ad bagdøren“-princippet“.

Der blev min tankegang nu — for at sige det pænt — komprimeret. Jeg talte om, at Hollywood „på godt og ondt“ dyrker (eller dyrkede) en disciplin, der har været værdifuld for mange instruktører. Alle ved jo, at Hollywoods disciplin ofte har været skadelig; hvad der er mindre kendt og særlig af interesse i relation til *Huston*, som jeg nu en gang skrev om, er, at den hyppigt har været gavnlig. Det forekommer mig ikke, at man kan kalde dette ikke ubetingede forsvar for en lovprisning.

Heller ikke i omtalen af „kunsten ind ad bagdøren“ gik jeg ind for et princip. Jeg skrev: „Kunsten ligesom kom ind ad bagdøren, og det blev den ikke ringere af. At begynde med kunsten fører tit i filmens verden til luftkasteller ...“ Hvordan i alverden kan dette kaldes at lovprise et princip? Jeg forsvarede uden videre begejstring metoder, som også kan anvendes med held — som tilfældet *Huston* viser det med næsten didaktisk tydelighed. Dermed har jeg intet sagt om, at de også ville være gode i tilfældene *Robert Bresson* eller *Dovzjenko*, eller at der ikke findes bedre metoder. Avispolemikker glemmer som regel ganske nuancerne i tankegangene, lad os her i bladet forsøge at få dem med.

Erik Ulrichsen.

Læserbrev

I redaktør Erik Ulrichsens foredrag i Studenterforeningen i efteråret efterlystes en tendens — en „skole“ — for dansk film.

Der påpegedes forskellige veje til målet, — men er det der mangler ikke blot en samling af kræfterne? Dansk film har i dag alle muligheder for at kunne udvikle sig til igen at blive en faktor på verdensmarkedet. De skabende kræfter findes, stoffet er der, og den kommercielle filmindustri er ved at se mulighederne for at producere storfilm for et internationalt publikum. Man behøver ikke kun at lave underholdningsfilm for det begrænsede danske publikum, for i kvalitetsunderholdningsfilm for verdenspublikummet ligger de virkelig store penge at tjene. Hvorledes kan da disse bestræbelser for en dansk filmrenaissance støttes? Det bør ske ad 3 veje: 1) Et dansk film-institut af skabende filmfolk, 2) Øgede uddannelsesmuligheder for unge filmfolk, 3) En „skole“, som af redaktør Ulrichsen påpeget.

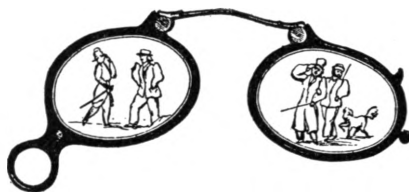
ad 1) Der har været talt en del om oprettelsen af et dansk filminstitut, hvor skabende og studerende filmfolk skulle kunne mødes for at udveksle erfaringer, høre foredrag af kendte udenlandske filmskabere, se specielle film med særligt bud til denne udvalgte kreds. Film-institutet kunne virke inspirerende for en øget filmforståelse blandt publikum ved årligt at præmiere f. eks. de 3 bedste avis- eller magasin-artikler om filmteoretiske problemer. Og mange andre opgaver venter. Nu bør alle — spille-, dokumentar-, reklame- og amatør-filmfolk samt studerende være med i en samlet forening. Mon ikke KOSMORAMA og STATENS FILM-CENTRAL kunne gå sammen med nogle foregangsmand inden for disse grupper og få startet instituttet nu?

ad 2) Oprettelsen af en dansk filmskole har været drøftet længe, bl. a. i Studenterforeningen og sidst i KIRKE OG FILM's diskussion om den nordiske filmskole. En af film-institutets (ad 1) opgaver ville naturligvis blive at fremme uddannelsesmulighederne for de unge, bl. a. ved oprettelsen af filmfag ved Universitetet og i skolerne, og ved sammen med filmfolk fra de andre nordiske lande at få nedsat et råd, der kunne skabe den nordiske filmskole som efterlyses, hvor filmen kunne gøres til genstand for særligt jagligt som videnskabeligt studium. Filmskolen burde for eks. tage problemer op af betydning for en nyskabelse for filmen og knytte kunstnere, der virkelig behersker færvens love og teknik, til sig.

ad 3) En „skole“, altså en retning indenfor dansk film vil vel opstå som et resultat af den intelligente strategi, som redaktøren efterlyser og selv udvirker i KOSMORAMA, der bliver ideel som vejviser og inspirator. Var ikke udskrivningen af en nordisk drejebogskonkurrence om et opgivet emne en vej fremover? I hvilken retning bør emnet da ligge? Der kan kun skabes en „skole“ af det der er sandt, sundt og stærkt i folket, og for at se inter-skandinaviske på det, i de nordiske folk. Er ikke Nordens folk ledende i det kulturelle demokrati, et foregangs-område på de sociale felter, har vi ikke meget af det, som resten af verdens folk hungrer efter? Har vi ikke mere humor end andre folk? Eller skal vi måske ind på sjælelivets felter, for verden hungrer også efter — tro, håb og kærlighed? De bedste indkomne drejebøger præmieres med store præmier (med tilskud fra Filmfonden) og søges afhændt til det højstbydende filmproduktionselskab, og de drøftes af kvalificerede filmfolk i de under 1) og 2) oprettede studiecentre. FOR DER SKAL NOGET INDENFOR DANSK FILM I DAG!

Niels F. Øllgaard.

Det synes os dog i hvert fald ikke at ske med versalier. Red.



Selverkendelse?

EIN MÄDCHEN AUS FLANDERN (PIGEN FRA FLANDERN). Prod.: Capitol-Film 1956. Manus.: Helmut Käutner og Heinz Pauck efter Carl Zuckmayers novelle „Engel von Loewen“. Instr.: Helmut Käutner. Foto: Friedel Behn-Grund. Musik: Bernhard Eichhorn. Dekor.: Emil Hasler og Walter Kutz. Medv.: Nicole Berger, Maximilian Schell, Victor de Kowa, Friedrich Domin, Annelise Römer, Erica Balqué, Fritz Tillmann, Lise Coliny, Nelly Beguin, Jane Brissac, Guillaume Lambrette.

„Pigen fra Flandern“ handler om det, som vor anmeldelse af „Kaptajnen fra Köpenick“ foreslaar, at denne film kunne have sluttet med: Tyskernes overfald på Belgien i den første verdenskrig. Forslaget er naturligvis ikke fremsat i den hensigt at hævde, at overfaldet ville have været den eneste rigtige slutning, men blot for at anskueliggøre, at Käutner vel når et stykke hen ad den nationale selverkendelses vej, men at han ikke når langt nok.

I „Pigen fra Flandern“ allerhøjest antydes det, at tyskerne er et sted, hvor de ikke burde være. Ordet „overfald“ vil næppe en eneste gang falde de tyske tilskuere ind. Og hvordan man end vender og drejer handlingen i „Pigen fra Flandern“, hvor mange sympatiske perspektiver man end kan finde i den, så er det en kendsgerning, at filmen glamoriserer en pige, der på trods af, at hendes forældre er blevet slået ihjel af tyskerne, tillader sig at blive forelsket i en repræsentant for besættelsesmagten og at gå i seng med ham.

Måske kunne en historie af denne art gøres akceptabel. Men i filmen virker det hele meget usandsynligt. Tyskeren opnår forbløffende let kontakt med pigen, der i betragtning af forældrenes skæbne har urimelig få hemninger, og det er umuligt at godkende denne pige, der altså ikke er stærk nok til at hade stærkt, som heltinde. Käutner begår den fundamentale fejl at tro, at „humanisme“ kun er kærlighed, ikke had. Og Käutner har slet ikke en fornemmelse af, at han må forsøge at forsvare pigen, han tager hendes kærlighedsforhold som noget ret selvfølgeligt — og hermed viser han enten, at han er meget naiv eller også, at han bevidst indgår kompromiser for at takkes sine landsmænd.

Ved i „Kaptajnen fra Köpenick“ og den formelt betydeligt svagere „Pigen fra Flandern“ at søge tilbage til tiden før nazismen prøver Käutner at nå

til ondets rod, det må indrømmes ham. Fejlen er, at han ikke understreger sammenhængen mellem før og senere, at han ikke ser den tyske militarisme som en form, der konstant er i pagt med uretten.

I „Himmel uden Stjerner“ lykkedes det Käutner at få udtrykt et lidenskabeligt had, men karakteristisk nok hadede filmen politisk set først og fremmest opdelingen af Tyskland; der var tale om et nationalistisk had. En tilsvarende lidenskab kan Käutner slet ikke få frem, når det gælder den tyske militarisme. Dermed har han spillet fallit som opgørskunstner og som humanist.

Sandheden er, at Käutner ikke kan eller vil eller tør få det tyske publikum til at ømme sig (på lignende måde som de fleste danske filmsatirikere heller ikke kan eller vil eller tør få det danske publikum til at ømme sig). Opførelser af teaterstykket „Anne Franks Dagbog“ har i Tyskland haft noget af den effekt, som de satiriserende og moraliserende tyske filminstruktører har pligt til at stræbe efter, men som de kun sporadisk har opnået. F. eks. i „Der Verlorene“ og „Die wahre Gemüthlichkeit“-scenerne i „Rotterne“.

„Kaptajnen fra Köpenick“ og „Pigen fra Flandern“ er folkekomedier, der helt får tilskueren til at glemme koncentrationslejrenes ligdynger, skønt deres emner er i nær kontakt med den senere tyske grusomhed.

Erik Ulrichsen.

Fra ukendte verdener

APTENODYTES FORSTERI (Kejserpingviner). Optaget under Paul Emile Victors ekspedition til „Terre Adelie“. Grand Prix i Cannes 1954. Instr.: Mario Marret. Kommentar: Caroline Rivolier. Speaker: René Lebrun. Klipping: Inge d'Esterno. Forord til den danske udgave: Lektor Hans Hvass.

LE MONDE DU SILENCE (Den tavse verden). Prod.: Filmad — F.S.J.Y.C. 1955. Instr.: Jacques-Yves Cousteau og Louis Malle. Foto: Edmond Séchan. Undervandsoptagelser: Jacques-Yves Cousteau, Louis Malle, Frédéric Dumas og Albert Falco (Technicolor). Klipping: George Alépée. Specielle effekter: Noël Robert. Musik: Yves Baudrier. Lyd: Jacques Carrere. Medvirkende: Kaptajn Cousteau og dykkere og besætning på „Calypso“.

Det er en forunderlig og bizar verden, den franske havforsker og frømand Jacques-Yves Cousteau har valgt til sit domæne. I tidligere korte film, bl. a. „Epaves“ om vrage, har han skabt fascinerende billedkunst, fordi han formåede at forene det dokumentariske og det visuelt poetiske. Dette er også tilfældet i hans første lange film, hvor han tilmed har kunnet få farverne med i sin fremstilling. Ud af det overvældende og rige materiale, som hans undersøgelsesskib „Calypso“ har samlet på verdenshavene, har han klippet en film, der ikke prætender at være nogen populær dokumentarisk skildring af videnskabelige resultater, men som er formet som en række impressioner fra de undersøiske egne.

Cousteau har øjnene åbne for skønheden, mere end for dramaet i disse hidtil ukendte zoner. For interesserede er der dog både indlagt hval- og haj-

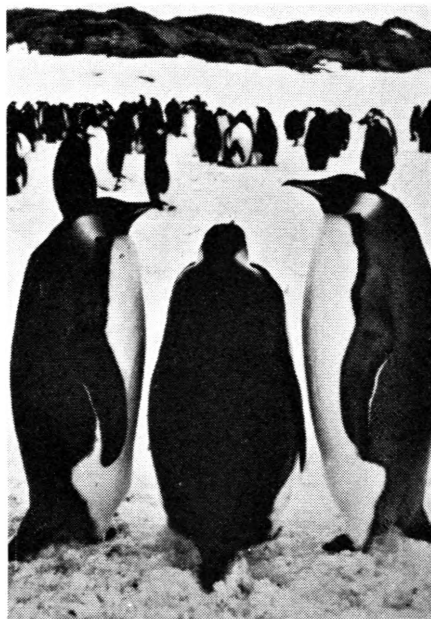
scener, de sidste tydeligt beskåret i den danske udgave, og disse scener overgår langt tidligere set. Filmen har dog sin værdi ved de helt lyriske beskrivelser af særprægede landskaber og farvestrålende fisk. Det er en surrealistisk verden, vi hensættes i, flere steder kan den minde om Yves Tanguys malerier. Cousteau får naturligvis meget forærende, men han filmer ikke blot løs som en almindelig opdagesrejse. Han er betaget af dette element og søger at indfange dets stemning, mystikken, som der dog er mindre af her end i de korte film. Og som hjælp til denne opgave er han udstyret med en oplagt filmfornemmelse, der ophøjer hans billeder fra reportagen til filmkunsten. Et af højdepunkterne er skildringen af delfinerne. Klippene mellem under- og oversøiske optagelser, musikken og den flyvende rytme har skabt et afsnit, der søger sin lige. De elegante fisk har fået det mest charmerende og livfulde portræt, de kunne ønske sig.

Det er et stort held, at en af de første, der førte kameraet ned under vandoverfladen, ikke var en fladpandet eventyrer, men et poetisk gemyt, der havde blik for de uendelige skønheder i den ukendte verden, der altid har draget mennesket.

Som forfilm en forbilligelig dokumentarfilm om de mærkværdige kejserpingviner og deres barske tilværelse på sydpolen, optaget på en af Paul Emile Victors antarktiske ekspeditioner. Det er koncis, informativ og levende dokumentarfilm.

Ib Monty.

Nogle af de medvirkende i den charmerende „Kejserpingviner“.



Militarisme

DER HAUPTMANN VON KÖPENICK (Kaptajnen fra Köpenick). Prod.: Gyula Trebitsch 1956. Manus.: Carl Zuckmayer og Helmut Käutner efter Carl Zuckmayers teaterstykke. Instr.: Helmut Käutner. Foto: Albert Benitz. Musik: Herbert Kirchhoff. Medv.: Heinz Rühmann, Martin Held, Hannelore Schroth, Walter Giller, Leonhard Steckel, Erich Schellow, Willy A. Kleinau, Ilse Fürstenberg, Maria Sebaldt, Edith Hanke, Friedrich Domin.

Undertiden, men ret sjældent, fortæller virkeligheden historier, der uden megen omorganisation kan blive til kunst. En sådan historie er de rigtige begivenheder (1906) omkring *Wilhelm Voigt*, kaptajnen fra Köpenick. Virkeligheden har her i sig selv social mening, satirisk perspektiv, dramatisk afrunding — bortset fra at den mangler en tilfredsstillende slutning.

Det er let forståeligt, at „humanisten“ Käutner har villet gøre en ny filmversion af Zuckmayers „dokumentariske“ skuespil — satiren rammer jo i første række tysk militarisme og bureaukrati. Tysk film må igennem opgør efter opgør, hvis den skal gøre sig håb om at blive sund, og Käutner har erkendt dette, selv om han alt for ofte indgår kompromis'er.

„Kaptajnen fra Köpenick“ er en i det store og hele livlig satirisk film, men den er ikke dristig og stærk. Det bedste i den er Heinz Rühmann, der som

kaptajnen overrasker behageligt med sin diskrete komik og sin ægte patos; dog overskrider han i enkelte scener grænsen til det sentimentale. Men Rühmanns præstation samler filmen i en helhed i højere grad end ideen bag filmen, i højere grad end det påkrævede opgør.

Scenerne i fængslet og besættelsen af rådhuset er morsomme, men komikken er så *gemütlich*, at de færreste vil tænke: Her er nazismen i svøb, her er begyndelsen til massemordene. Mere bid er der egentlig i scenerne hjemme hos kaptajnens søster; her fornemmer man det gamle Berlins stank. Men den mere stiliserede satire og den ramme virkelighedsskildring bliver ikke til den rystende enhed, man har ret til at forlange. Man spørger sig selv: Vil denne film have væsentlig større effekt end *Richard Oswalds* film over samme emne fra 1931? (den findes i Filmmuseets samlinger). Man sammenligner de to film med *Chaplins* chokerende, kvalmende, næsten uudholdelige, genialt antimilitaristiske „Shoulder Arms“, der også er en blanding af ram virkelighed og stiliserende satire. Käutner har nok nu og da under arbejdet med „Kaptajnen fra Köpenick“ tænkt på Chaplin, men han har ikke tænkt *nok* på ham.

Mest tydeligt mangler filmen kraft og had i de afsluttende partier. Forfatter og instruktør stod her frit. De kunne her virkelig have rusket op i tilskuerne, de kunne f. eks. have sluttet med Tysklands overfald på Belgien 8 år senere.

„Kaptajnen fra Köpenick“ er fortræffelig underholdning.

Erik Ulrichsen.

Friedrich Domin (yderst til venstre) og Heinz Rühmann (den forreste af fangerne) i „Kaptajnen fra Köpenick“.



POLEMIK

Som omtalt i Theodor Christensens afdeling er det lykkedes „Kosmorama“ at rejse en debat om filmkritikken. Se f. eks. „Dagens Nyheder“ 23. og 26. dec., „Politiken“'s kronik 13. jan. og samme blads leder 15. jan. I Radioens Film Forum 21. jan. fortsattes debatten.

Debatten har lidt under, at ikke alle diskussionsdeltagerne har villet underkaste sig de krav om ekstra stor påpasselighed i det terminologiske, som man må stille, hvis målet først og fremmest skal være sandhedens erkendelse — og ikke propaganda, demagogi.

Flere diskussionsdeltagere insisterede således på at kalde „Kosmorama“'s medarbejdere filmologer, skønt vi i „Kosmorama 11“ (ubestridt) skrev: „Fra „Kosmorama“'s start er der i bladet lagt en æstetisk-kritisk linie, der ikke på nogen måde minder om filmologernes filosofisk-sociologiske spekulationer og

konkrete psykologiske undersøgelser“. Dette kan kun tolkes som et udtryk for, at man finder det væsentligere at bibeholde et skældsord til os end at bibringe det store publikum forståelse af, hvad filmologerne og filmologi er for noget, altså at skabe klarhed, at nå til sandhedens erkendelse.

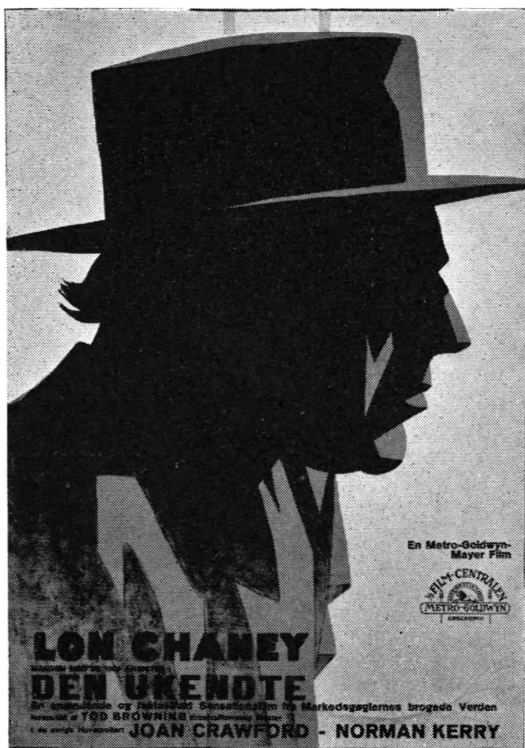
Når „Kosmorama“'s angribere kalder os filmologer, gør de det 1) skønt de ved, at vi ikke er filmologer, 2) fordi de ved, at et fremmedord af denne art gør os suspekter i mange menneskers øjne; fremmedordet lader ane noget sært og svært, man skal holde sig fra, 3) for at undgå udtrykket film-specialister, som alle ganske vist forstår, men som ikke har en tilstrækkelig nedsættende klang. Målet er ikke at nå til de ord, der dækker, men til de ord, der er suggestive.

Når man ikke står stærkt intellektuelt, forsøger man ofte at kompensere derfor med kneb af denne art.

Fra Filmmuseets plakatsamling

Filmmuseets medlemmer havde for nylig lejlighed til at se „Djæveldukken“ af Tod Browning. Her er en plakat for en anden af Brownings film, „Den ukendte“ („The Unknown“, 1927). Ligesom den tidligere reproducerede plakat for „Greed“ må den være tegnet af Sven Brasch.

I „The Unknown“ spilles hovedrollerne af Lon Chaney og Joan Crawford. Handlingen er som normalt hos Browning melodramatisk og frygtindgydende (mord og andre rædsler i cirkusmilieu), men Browning udmærkede ofte det makabre med en vis poetisk evne, og derfor er der i de senere år blevet skrevet flere artikler om ham i engelske og amerikanske filmtidsskrifter.



FilmindeX XXII

UDARBEJDET AF MUSEET

BJARNE HENNING-JENSEN

Filmene er ligesom i Astrid Henning-Jensen-indexet ordnet efter produktionsårene.

Cykledrengene i Torvegraven. 1940. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Verner Jensen, Poul Gram. Musik: 6 Dages-Valsen. Prod.: Nordisk Films Ko.

Hesten på Kongens Nytorv. 1941. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Verner Jensen. Speakerkommentar: Jens Henriksen. Speaker: Poul Overgaard Nielsen. Prod.: Dansk Kulturfilm hos A/S Nordisk Film Junior. (Filmen fuldført i 1952 af Jens Henriksen)

Brunkul. 1941. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Bernhard Christensen. Dansk tale: Bjarne Henning-Jensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for Ministeriernes Filmudvalg. Premiere: 21. 9. 1941.

Arbejdet kalder. 1941. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Prod.: Nordisk Films Ko. for Ministeriernes Filmudvalg.

Chr. IV som Bygherre. 1941. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen og magister A. Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Sukker. 1942. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Dansk tale: Asbjørn Andersen. Prod.: Nordisk Films Ko. for De Danske Sukkerfabrikker.

Korn. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Sagkyndige: O. Hauch og Kai Johansen. Foto: Poul Gram. Musik: Herman D. Koppel. Dansk tale: Karin Nellemose, Johs. G. Sørensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for Dansk Kulturfilm.

Heste. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Georg Gram, Kai Johansen, Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Bernhard Christensen. Dansk tale: Axel Frische. Prod.: Nordisk Films Ko. for Hesteeksportudvalget. Senere opdelt i de to film: *Hesten* og *Føllet*.

Hesten. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Georg Gram, Kai Johansen, Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Bernhard Christensen. Dansk tale: Axel Frische. Prod.: Nordisk Films Ko. for Dansk Kulturfilm og Hesteeksportudvalget.

Føllet. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Georg Gram, Kai Johansen, Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Bernhard Christensen. Dansk tale: Axel Frische. Prod.: Nordisk Films Ko. for Dansk Kulturfilm og Hesteeksportudvalget.

S.O.S. Kindtand. 1943. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Papir. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Musik: Børge Roger-Henrichsen. Dansk tale: Bjarne Henning-Jensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for De forenede Papirfabrikker.

Når man kun er ung. 1943. I: Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

De danske Sydhavsoer. 1944. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Folketingsvalg 1945. 1945. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Ib Koch-Olsen. Foto: Verner Jensen. Musik: Bernhard Christensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for Ministeriernes Filmudvalg.

Flyktningar finner en hamn. Sverige 1945. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Brigaden i Sverige. 1945. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Albert Rudling. Musik: Bernhard Christensen. Prod.: Nordisk Films Ko. for Ministeriernes Filmudvalg.

Frihedsfonden. 1945. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: Poul Gram. Prod.: Nordisk Films Ko. for Frihedsfonden.

Dette Menneskebarn. 1946. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Stemning i April. 1947. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

De Pokkers Unger. 1947. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Dialog: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Sangtekster: Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Kristinus Bergman. 1948. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Palle alene i Verden. 1949. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Vesterhavsdrenge. 1950. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Solstik. 1953. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Tivoligarden spiller. 1954. I: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Astrid og Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Ballet Girl (Ballettens børn). 1954. I: Astrid Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. „Diploma of Merit“, Edinburgh 1954. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

En sælfangst i Nordgrønland. 1955. I: Bjarne Henning-Jensen. (Øvrige oplysninger se Index XXI)

Where Mountains Float (Hvor bjergene sejler). 1955. I: Bjarne Henning-Jensen. Manus.: Bjarne Henning-Jensen. Foto: George Dudgeon-Stretton og Werner Hedmann (Eastmancolor). Musik: Herman D. Koppel. Speaker: Lars Henning-Jensen. Prod.: Ministeriernes Filmudvalg hos Arne Studio. Kopi: Johan Ankerstjerne. Dansk premiere: 22. 12. 1955. Grand prix, Venedig 1955. Førstepremie, Trento 1955. „Diploma of Merit“, Edinburgh. 1955. „Bodil“, København 1956.